

Krzysztof Loska

Narodziny filmu z ducha literatury

Koniec XIX wieku przyniósł wiele zasadniczych zmian w życiu politycznym i gospodarczym Japonii. Nie pozostały one bez wpływu na literaturę piękną i sztuki wizualne. Powstawaniu nowoczesnego społeczeństwa towarzyszyły bowiem rodziny nowej wrażliwości estetycznej, charakteryzującej się poszukiwaniem oryginalnych rozwiązań formalnych i wiarygodnych sposobów obrazowania świata. Zapowiedź radykalnego zwrotu w prozie i dramacie można znaleźć w przełomowym eseju *Istota powieści* (*Shōsetsu shinzui*, 1885). Shōyō Tsubouchi (1859–1935), wybitny krytyk, tłumacz i reformator teatru, pisał w nim o potrzebie odrzucenia płytkiego dydaktyzmu, dominującego w literaturze japońskiej, oraz zachęcał do przyjęcia realistycznego sposobu przedstawiania, który pozwoli na wiarygodne zobrazowanie ludzkich uczuć¹.

Na przełomie stuleci debiutowali najważniejsi przedstawiciele nowego nurtu, tworzący pod wpływem europejskich powieści realistycznych, jak chociażby Doppo Kunikida (1871–1908). W jego utworach tendencje naturalistyczne łączyły się z romantycznymi (*rōmanshugi*), naśladowanie rzeczywistości (*shajitsushugi*) nie polegało więc na beznamiętnym opisie, lecz odkrywaniu wewnętrznego pejzażu. Charakterystyczną cechą prozy japońskiej stało się właśnie owo połączenie pozornie sprzecznych pierwiastków – realistycznych i romantycznych – możliwe ze względu na podobne źródła inspiracji. Do wyraźnego rozdziwisku między reprezentantami obu nurtów doszło dopiero w okresie międzywojennym, na skutek odmiennego podejścia do pojęcia nowoczesności.

¹ Szczegółowe omówienie poglądów Tsubouchiego uzupełnione tłumaczeniem fragmentów jego esaju *Istota powieści* można znaleźć w monumentalnej pracy Donalda Keene'a *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, Columbia University Press, New York 1998, s. 96–107.

Kinematografia japońska od pierwszych dekad włączała się w przemiany zachodzące w literaturze, wczesne filmy były bowiem adaptacjami popularnych powieści lub sztuk teatralnych, zwłaszcza dramatów *shinpa* („nowej szkoły”)². Początkowo twórcy ograniczali się wyłącznie do rejestracji fragmentów spektakli (*engeki jishsha eiga*), którym podczas projekcji towarzyszył zespół wykonawców złożony z narratora (*benshi*), muzyków (*narimono*) i osób wypowiadających tekst postaci (*kowairo*), dopiero w latach dwudziestych zaczęli sięgać po bardziej nowatorskie środki wyrazu.

Największym powodzeniem cieszyły się melodramatyczne opowieści o niešťęśliwej miłości, których akcja rozgrywała się we współczesnej scenerii. Może dlatego w tamtym czasie z upodobaniem przenoszono na ekran dzieła Roka Tokutomiego (1868–1927), Kōyō Ozakiego (1867–1903) i Yūhō Kikuchiego (1870–1947). Pierwszy z nich napisał sentymentalną powieść *Kukułka* (*Hototogisu*, 1898–1899) o małżonkach rozdzielonych najpierw przez wojnę, później chorobę, wreszcie przez rodzinę. W czasach kina niemego powstało aż piętnaście adaptacji tego utworu, z których na szczególną uwagę – ze względu na obecność retrospekcji – zasługuje wczesna wersja wyreżyserowana w 1909 roku przez Shisetsu Iwafujiego. Wielkie zainteresowanie wzbudził *Złoty demon* (*Konjiki yasha*) Kōyō Ozakiego, publikowany w odcinkach aż do przedwczesnej śmierci autora. Tytuł zapowiadał zasadniczy temat fabularny, a mianowicie zębny wpływ kapitalizmu na ludzkie uczucia. W latach 1911–1912 liczne wytwórnie prześcigały się w ekranizacjach tej powieści – a raczej jej scenicznej przeróbki – najpierw pojawiła się wersja Fukuhōdō, w następnym zaś roku filmy wyprodukowane przez Yokota Shōkai i M. Pathé Studio³.

Pisarzem, który na początku ubiegłego stulecia włączył się do rywalizacji z Tokutomim i Ozakim, był Yūhō Kikuchi, autor dwóch niezwykle poczytnych powieści. *Mój grzech* (*Ono ga tsumi*, 1899–1900) uchodzi za ucieleśnienie nowoczesnego melodramatu, jako że twórca opowiada w nim o niešťęśliwych losach kochanków na tle szybko zmieniającej się rzeczywistości społecznej, w *Siostrach* (*Chikyōdai*, 1903) natomiast pojawia się jeden z ulubionych motywów przewodnich literatury i filmu tamtych czasów, czyli przeciwstawienie różnych wersji kobiecości, pozwalające na zobrazowanie konfliktu charakterów.

Adaptacja *Mojego grzechu*, przygotowana przez Kichizō Chibę, była pierwszym filmem nakręconym w nowoczesnym atelier wybudowanym w Tokio dla wytwór-

² Teatr *shinpa* narodził się w ostatnich latach XIX wieku w wyniku połączenia konwencji scenicznych *kabuki* z wpływami zachodniego teatru realistycznego. Za prekursora nowego ruchu uchodził Otojirō Kawakami (1864–1911), założyciel sławnego zespołu Kawakami-za, który wraz ze swymi aktorami odbył wielkie tournée po Europie i Stanach Zjednoczonych (m.in. odwiedził Polskę). Tematyka wystawianych sztuk była współczesna, z silnie zaznaczonym tłem obyczajowym, zaś w sposobie gry aktorskiej większy nacisk położono na naturalność (choć role kobiece wciąż odgrywali mężczyźni – *onnagata*).

³ Por. Keiko I. McDonald, *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Film*, M.E. Sharpe, Armonk 2000, s. 7–11.

ni Yoshizawa Shōten. Uroczysta premiera odbyła się w grudniu 1908 roku z udziałem muzyków i narratora. Sposób realizacji był charakterystyczny dla większości produkcji z tamtych czasów, poszczególne sceny kręcono w jednym ujęciu, nieruchomą kamerą ustawioną w znacznej odległości od postaci. Wrażenie teatralności pogłębiała jeszcze obecność aktorów z trupy Nobuchika Nakano (1866–1932), znanego odtwórcy ról kobiecych w spektaklach *shinpa*. Członkowie jego zespołu pod kierunkiem Kichizō Chiby wystąpili również w ekranizacji *Sióstr*, pokazanej publiczności wiosną 1909 roku. Popularność tych filmów sprawiła, że pionierzy japońskiej kinematografii zaczęli niebawem sięgać po inne teksty literackie.

Mimo że wszystkie wspomniane dzieła można zaliczyć do melodramatu, nie należy wyciągać pochopnych wniosków, że za sentymentalną fabułą nie kryły się poważne treści. Gatunek ten na przełomie stuleci stał się bowiem sposobem na zmierzenie się ze skutkami przemian obyczajowych i kulturowych, wyrażał też obawy związane z procesem modernizacji życia społecznego oraz upadkiem tradycyjnych wartości. Filmy zrealizowane na podstawie popularnych powieści służyły zarówno ukazaniu dylematów nowoczesności, jak i odbudowywaniu tożsamości narodowej. Sytuacja ulega zmianie w latach trzydziestych, czyli w okresie stopniowego ograniczania swobód demokratycznych oraz rozkwitu postaw nacjonalistycznych. Podstawowym celem nowej polityki kulturalnej państwa było odrodzenie duchowe, uwolnienie się spod wpływu zachodnich mód intelektualnych i prądów estetycznych oraz określenie esencjalnych cech japońskości. Nie prowadziło to wcale do porzucenia melodramatycznych konwencji, o czym przekonują filmy Kenji Mizoguchiego, Yasujirō Shimazu, Heinosuke Gosho i Shirō Toyody.

Kenji Mizoguchi wielką karierę rozpoczął od adaptacji prozy Kyōki Izumiego (1873–1939). *Biała nić wodospadu* (*Taki no shiraito*, 1933) powstała na podstawie noweli *Wierność i rycerskość* (*Giketsu kyōketsu*, 1894), zaś *Osen – papierowy ptak* (*Orizuru Osen*, 1935) na motywach opowiadania *Osen i Sōkichi* (*Baishoku kamonanban*, 1920)⁴. W utworach tych został utrwalony wzorzec kobiecości, którego wyróżnikami stały się wytrwałość, gotowość do poświęceń oraz szczerłość uczucia. Do twórczości Izumiego chętnie sięgali również inni filmowcy, między innymi Hotei Nomura – *Rodowód kobiety* (*Onna keizu*, 1934), Mikio Naruse – *Pieśń lampionu* (*Uta andon*, 1943) i Yasujirō Shimazu – *Biała czapla* (*Shirasagi*, 1941). Ostatni ze wspomnianych reżyserów nakręcił jedną z pierwszych udanych adaptacji prozy Jun'ichirō Tanizakiego (1886–1965), bodaj najwybitniejszego powieściopisarza japońskiego pierwszej połowy ubiegłego wieku. Film *Okoto i Sasuke* (*Okoto to Sasuke*, 1935) powstał na podstawie noweli *Shunkinshō*, erotycznej opowieści o poszukiwaniu piękna doskonałego, co było motywem przewodnim

⁴ Obszerne omówienie obu filmów można znaleźć w trzecim rozdziale książki Krzysztofa Loski *Kenji Mizoguchi i wyobrażenia melodramatyczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

całej twórczości tego autora, a zarazem źródłem inspiracji dla Yasuzō Masumury, reprezentanta Nowej Fali (*nūberu bāgu*)⁵.

Innym ważnym pisarzem, którego dzieła z powodzeniem przenoszono na ekran w latach trzydziestych, był Yasunari Kawabata (1899–1972), przedstawiciel szkoły neosensualistycznej (*shinkankakuha*). Wśród najpopularniejszych jego utworów wymienia się zazwyczaj młodzieńcze opowiadanie *Tancerka z Izu* (*Izu no odoriko*, 1926), wielokrotnie wykorzystywane jako podstawa scenariusza, między innymi przez Heinosuke Gosho (1933), Yoshitaro Nomurę (1954) i Katsumiego Nishikawę (1963). Wszelako sławę i uznanie krytyków przyniosły mu dopiero późniejsze powieści – *Kraina śniegu* (*Yukiguni*, 1937), *Głos góry* (*Yama no oto*, 1949) i *Śpiące piękności* (*Nemuru bijo*, 1961) – ekranizowane w epoce powojennej.

Na początku lat pięćdziesiątych rozpoczął się „złoty okres” w historii kinematografii japońskiej, potwierdzony licznymi nagrodami przyznawanymi na międzynarodowych festiwalach filmom Akiry Kurosawy, Kenji Mizoguchiego i Teinosuke Kinugasy. W tym czasie ważną rolę ograły adaptacje utworów społecznie zaangażowanych, podejmujących problematykę równouprawnienia oraz sytuacji kobiet w powojennej rzeczywistości, czego najlepszym przykładem są ekranizacje prozy Fumiko Hayashi (1903–1951) dokonane przez Mikio Naruse. Nie mniej istotne wydają się filmy rozrachunkowe, obnażające okrucieństwo wojny, jak *Strefa próżni* (*Shinku chitai*, 1952, reż. Satsuo Yamamoto) na podstawie Hiroshiego Nomy (1915–1991), *Ognie polne* (*Nobi*, 1959, reż. Kon Ichikawa) na motywach autobiograficznej powieści Shōhei Ōoki (1909–1988) czy monumentalny fresk *Dola człowiecza* (*Ningen no jōken*, 1959–1961, reż. Masaki Kobayashi) oparty na dziele Junpei Gomikawy (1916–1995), będący bezwzględnym oskarżeniem systemu politycznego, który pozbawia jednostkę człowieczeństwa i zmienia ją w bezduszną maszynę do zabijania.

Spośród piętnastu artykułów zebranych w niniejszym tomie blisko połowa poświęcona została adaptacjom filmowym powstałym właśnie w tamtym okresie, nie znaczy to jednak, że w późniejszych latach reżyserzy przestali interesować się literaturą piękną. Na wyróżnienie zasługuje współpraca wybitnego pisarza Kōbō Abe (1924–1993) z Hiroshim Teshigaharą, której efektem były cztery arcydzieła kina nowofalowego (m.in. *Kobieta z wydm*). W ostatnim czasie większym zainteresowaniem cieszyły się jednak komiksy przenoszone na ekran nie tylko w postaci filmów animowanych, ale też fabularnych, choć warto zauważyć, że pojawiały się również adaptacje bestsellerowych powieści i opowiadań pisarzy młodszego pokolenia: Harukiego Murakamiego (ur. 1949), Kōjiego Suzukiego (ur. 1957) czy Banany Yoshimoto (ur. 1964).

Autorzy poszczególnych artykułów reprezentują różne podejścia i metody badawcze – jedni skupiają się na analizie porównawczej dzieła filmowego i pierwo-

⁵ Więcej na temat adaptacji prozy Tanizakiego zob. Krzysztof Loska, *Poetyka filmu japońskiego*, Rabid, Kraków 2009, t. 1, s. 89–100.

wzoru literackiego, drudzy zwracają uwagę na strategie adaptacyjne, jeszcze inni starają się uchwycić specyficzny związek między sztukami. Do pierwszej grupy należą eseje Mikołaja Melanowicza, Aleksandry Szczechli i Katarzyny Gąsior. Ich bohaterami są w większym stopniu pisarze niż reżyserzy, może dlatego, że Jun'ichirō Tanizaki, Ōgai Mori i Sōseki Natsume uchodzą za najwybitniejszych prozaików japońskich ubiegłego wieku, a ich utwory są znane również polskim czytelnikom. Do drugiej kategorii można zaliczyć analizy Andrzeja Pitrusa czy Agnieszki Kamrowskiej, których mniej interesuje zagadnienie wierności, bardziej zaś kreowanie obrazu filmowego. Wreszcie ostatnią grupę stanowią eseje Beaty Kubiak Ho-Chi i Krzysztofa Loski poświęcone oryginalnej metodzie pracy reżysera, dla którego tekst literacki stał się punktem wyjścia do stworzenia autonomicznego dzieła sztuki.